

# 大江健三郎とウイリアム・フォークナーの 「生命の樹」と「祈り」

小山敏夫

はじめに

私は一〇年近く前に、「大江健三郎の『宇宙モデル』とウイリアム・フォークナーの『ヨクナパトウファ』<sup>(1)</sup>」という一文を書いたが、その時はまだ大江が触れている「カバラの木」については深く考えることはなかったし、彼が「しめくくりの小説」と銘打った『燃えあがる緑の木』までは考えていなかった。しかし大江の『雨の木』<sup>(2)</sup>を聴く女たち』を読み直し、さらに他の作品や『燃えあがる緑の木』を読んで、あらためて、大江にとってもフォークナーにとっても、「木（樹）」<sup>(2)</sup>は創作の根源的な基軸であることを再認識して、先回の論考をさらに敷衍して深めるのが本論文の目的である。

「私の小説の書き方は…日本のというより四国の森の中で生まれた人間の物語です」<sup>(3)</sup>、と語る大江にとって、森や木は、少年時代からの現実の自然環境であると同時に、やがて創作世界で比喩性を深化させていくが、北ミシシッピ

の自然に囲まれて育ったフォークナーの場合も、森や木は彼の創作世界の基層をなしている。たとえば、『ミシシッピ詩集』の七番目の「わが墓碑銘」には、少年時代の懐かしい「青い丘」を中心にした自然の風景と、いま荒波の中に旅立とうとする前の気持ちが表現されているが、この心情は終生消えることはない。第三連では、失われた単なるノスタルジアの地ではなく、再び帰る地となり、詩人フォークナーは、

私は必ず帰ってくる！死などいづくにあらう

空高く微睡むこの青い丘で

私が木のように根を張っている限りは。私は死のうとも

私をしっかりと抱きしめているこの土壌が私に息吹を見つけてくれる<sup>(4)</sup>

と詠っているが、この木とそれを支える土壌は、フォークナーの創造過程のなかで次第に深みとメタファー的な色彩を色濃く帯びていき、後期の作品では天と地を介在する生命のメタファーともなっていく。そしてこのフォークナーの、人間の生の営みと宇宙自然をつなぐ「木（樹）」を拡大していくと、これから議論する大江の「木（樹）」と深く共鳴し合い、エコロジー（環境保護）的な響きや社会（政治）性を深めながら、生命の循環や人間再生の意味を深化させていく。さらに二人の共通項を突き詰めていくと、大江の言及している、宇宙創造の根源を表象する「カバラの木」（「生命の樹」）との強い結びつきも浮かび上がってくる。

私は、「カバラの木」については、大江健三郎の『<sup>レイシ・ツリ</sup>雨の木』を聴く女たち』の「<sup>レイシ・ツリ</sup>雨の木」のメタファーや、さらに岡田弥生の著書にある、ジェレミー・テイラー神学の根底にあるカバラ信仰から多くの示唆を得た。フォークナーが「カバラの木」に言及したことはない。しかし、「木（樹）」というモチーフは彼の創作全体の中で生命の根幹的な位

置づけを占めており、それは大自然（宇宙）すべてを包含する神的なメタファーと結びつき、「カバラの木」とも深く結びついている。さらに後で議論するように、これらの木のメタファーは、カール・ユングが「哲学の木」で議論している人類の歴史の根源にある木とも繋がっていくし、大江がしばしば言及するミルチャ・エリアーデの永遠回帰の世界軸としての木にも繋がっていく。逆に言えば、それほどフォークナーの創造世界が宇宙の概念や意識にまで繋がっており、「木（樹）」が深遠な再生と創造の根源ともなり、それが作家の創造世界に反映されているのである。

本論では、最初にフォークナーの『野性の棕櫚』と、それを強く意識して書いたと思われる大江健三郎の『雨の木』<sup>レイシ・ツリー</sup>を聴く女たち』を比較しながら、両作品（作家）のテーマを考えていく。そして次に、大江が「しめくくりの小説」と銘打った、集大成的な三部作『燃えあがる緑の木』とフォークナーのスノープス三部作に共通している「木（樹）」を照らしあわせながら、両者の「生命の樹」に内在する創作の神秘を探ってみたい。

## （一）大江の文学活動とフォークナー

初めに、日本へのフォークナーの紹介と、大江とフォークナーのつながりを簡単に述べておこう。フォークナーの日本への紹介は、すでに一九三〇年代から高い評価を受けていたフランス経由という間接的な側面が強いが、一九五〇年代前半から読者層が広がり、五〇年代後半は一層拍車がかかる。大江が本格的にフォークナーを読み始めるのもその頃であろう。

フォークナーのフランスでの評価は高く、一九四六年一月五日付けの作家代理人ハロルド・オーバー宛の手紙に、「フランスでは、私は文学運動の父です。ヨーロッパでは、最高の現代アメリカ作家で、あらゆる作家のなかで一級と考えられています。しかしアメリカでは、でっちあげたミステリー小説の懸賞で二等をとって、三文文士の映画制

作の報酬を捻出しています<sup>(6)</sup>」と書くほど自己卑下を余儀なくされるような状態であった。もともと、一九四六年と言えば、マルカム・カウリーの『ポータブル・フォークナー』が四月に出版されてアメリカでも次第に注目されるようになるのだが。

フランスにおけるフォークナー評価の素地を作ったのは、モリス・エドガー・クワンドローとともに、ジャン・ポール・サルトル、アンドレ・マルロー、アルベール・カミュなどの批評家・作家たちである。中でも日本の思想界に強い影響を及ぼしたのはサルトルで、彼の評論、「フォークナーの『サートリス』」と、「フォークナーにおける時間性」は多くの読者を引きつけた。

こうして日本でのフォークナーの関心は初めはフランス経由で、次に本国アメリカ経由で強まっていったわけであるが、フランス文学を専攻し、サルトルに心を動かされていた大江にとって、フォークナーは強い関心の的であったはずである。だが大学二年頃からサルトルに傾倒し、ときおりしも砂川基地闘争から、一九六〇年の安保闘争を頂点とした厳しい政治状況の渦中にいた大江は、「私はサルトルを読んだことから不意に大学の文学部をえらび、サルトルについての文章を書いて仏文科を卒業した。私の青春の前半はサルトルの影のなかにあった<sup>(7)</sup>」のであり、当時のフォークナーは、日本の戦後レジームの中で、戦う社会正義のイメージには合致していなかったと言っている。

その後大江のサルトルへの視点は、文学性と社会（イデオロギー）性を巡って少しずつ変化していく。サルトルへのとまどいや疑問は、「一方の極に定住することはできないし、個人的な自己救済の極に定住することもできない。そのあいだをつねにフリコ運動しているという感覚が、ぼくにとってもつとも普通な作家としての職業の感覚だ<sup>(8)</sup>」という言葉に表れている。最近でも、フランスの作家ル・クレジオとの対談で、

私は学生としてジャン・ポール・サルトル（一九〇五〜八〇年）を読んで、文学に目覚めたと言っている。しか

し一九五〇年代の終わりに小説を書き始めると、サルトルのように書くことは私にはできなかった。サルトルのような政治的行動、すなわちアンガージュマンという現実参加の方法も、自分の生きる道ではないという気持ちを持ったんです。子供たちが飢えによって死んでいく時、文学に何ができるのかというサルトルとクロード・シモンたちの論争を、クロード・シモンの側に立って日本に紹介したのは私です。まだ三十歳前でした。しかし、これらサルトル以後の作家らとも違う方向へ生きていく作家として、私はあなた「クレジオ」を発見しました。<sup>(9)</sup>

と述べているように、一九五〇年代の後半から、一九六〇年の前半までの大江の文学活動は、外部の政治世界と彼自身の内部世界との葛藤の延長線上にあり、そのことはまた当時の東西の冷戦構造の中での、アメリカという存在への問いかけでもあった。

このような状況の中で、大江は『厳肅な綱渡り』と『ヒロシマ・ノート』の完成後にアメリカを訪れる機会を持ち、一九六五年九月から一〇月にかけて、アメリカ国務省の招待でアトランタ市、ミシシッピ周辺を含む諸地方を旅行するという貴重なアメリカ体験をする。そしてこのアメリカ体験の後、アメリカという国にあるアメリカ南部を意識し、日本人としてのアイデンティティを強く意識するのである。「ぼくはこの夏から秋の終りにかけて、アメリカで暮したが、その間、たびたび漱石について考えることがあった。」「記憶して下さい。私はこんな風にして生きて来たのである<sup>(10)</sup>」という当時の外国での心境を、ロンドンで思い悩んだ漱石に思いを馳せて語っている。

そして大江が長編のためにフォークナーを集中して読み始めたのが、一九六六年の春からであり、従ってそれは一九六五年のアメリカ体験のあとで、南部の現状とフォークナーの描くアメリカ南部を目の当たりにしてからの読書体験であった。大江にとってのフォークナー体験は、フォークナーのヨクナパトゥファと重なる、有機的な小宇宙を形成する最初の企画が生かされる重要な意味を持つものであったと考えられる。

大江は、この時期フォークナーを集中的に読んでいたと言い、

僕は、この数週間、もっぱらフォークナーを読んでいた。そしてそのあいだ、僕は憂鬱症の引力から可能なかぎり遠くにすることができた。あの暴力的で、残酷で、激しいフォークナーがなぜ、読者に、ひとつの救済の感覚をもたらすか？…しかしフォークナーは、僕に、そのもつとも血なまぐさく苛酷な、恐しい部分においてもなお、ひとつの救済の印象をもたらす：フォークナーの南部こそは、まさにアメリカの総体であって、フォークナーに、おのずから、国民文学者の光彩をあたえる。この、ひとつの国の体に深くたくましく根ざしている作家というイメージがまず僕に、ひとつの救済の印象をもたらす。<sup>(11)</sup>

と語りながら日本の小説家としてのありようを模索している。そしてこのフォークナーの読書体験と並行しながら長編『万延元年のフットボール』を完成させていくが、その時の心境を次のように語っている。

この二年間、なかにアメリカ旅行をはさんで、僕はひとつの長篇小説を書きつけてきた。その進行の渋滞と無関係ではないが、そのみが僕にもたらしたともいいがたい、しぶとく根深い、憂鬱症のごときもののなかで、しかし僕は、自分がいま、なにごとか狂気めいたものの蹂躪から自分をまもることができているとすれば、やはりそれは僕が、この小説を書きつけているからだ、と感じることがたびたびあった。<sup>(12)</sup>

こうして長編『万延元年のフットボール』の執筆には、フォークナーの『八月の光』のクリスマスや『アブサロム、アブサロム！』のクエンティンの世界体験が、大江の作品世界と重なっていたと思われる。大江は、断片的に描い

ていた、四国の森というトポスに、神話時間と歴史時間を重ね合わせ、豊かな想像力でそれらを有機的に結びつけて小宇宙を形成していったのであり、大江はその新しい小説家の誕生を、次のように、感慨深く述べている。

自然発生とでもいうような仕方で小説家になった自分を、十年たつて、意識的に、本当の小説家に変えたい、とねがいはじめていた。そのうち、森のなかの谷間の子供として経験した不思議なたちで生きる神話、歴史と、子供の想像力でそれを受けとめた物語がなにより重要だとわかった。『万延元年のフットボール』にそれを書き、やっと新しくなった小説家として、ブレイクやオーデンに学びながら、同時代を生きる自分についても、苦しい現場報告のように小説を書きつぐことになった。<sup>13</sup>

この発言にはブレイクやオーデンが言及されているが、そこにはいままで触れたように、大江のアメリカ体験、アメリカ南部とフォークナーのヨクナパトゥファ体験が深く重なっており、フォークナーの言う、想像力によってアクチュアルなものをアポクリファルなものとする、という想像力体験が、これらの詩人と重なっているはずである。『万延元年のフットボール』は、時代状況の不確かさや不安定さ、主人公たちの弱さや曖昧さ、一〇〇年を隔てた過去と現在の重なりなどが輻輳しているが、それはフォークナーの南部歴史と、家や地域の総体を抱え込んだ世界と多くの共通点を持ち、二人の作家の時代認識の近さを浮き彫りにしていると言つてよい。

## (二) 大江の『レイ・イン・ツリー雨の木』を聴く女たち』とフォークナーの『野性の棕櫚』

フォークナーは一九四四年のマルカム・カウリーへの手紙で、「人生はどこでも同じように無に向かう狂気じみた

障害物競走だ<sup>(14)</sup>」と言っているが、この人生認識はこれから述べる『野性の棕櫚』や次の作品『尼僧への鎮魂歌』などで顕著に描き込まれている。そして一〇年あまりの時間差があるとは言え、このフォークナーの認識は、大江の時代認識と通底している。大江の、「狂気について、小説を書きつづけることによって、なにごとか狂気めいた暗く恐ろしいものに対抗しつづけること、もしそれを中止すれば、すなわち僕は自分自身を放棄した、『白状した人間』となるほかないであろう<sup>(15)</sup>」という言い方は、日本の戦後から連続している不安や狂気を強く意識した大江の発言であり、両者とも、生への深い懐疑の淵で懊悩しながら創作活動をしていったことになる。この二人の作家は、「呪い」や「狂気」といった時代感覚を共有しており、それ故に、その時代感覚の背後にある、一抹の人間の向上心と救済感覚を模索し続け、それらを根底から支える森の宇宙や小宇宙ヨクナパトウファの大自然を時にはメタファーとして描き込んでいったのである。

大江の『「雨の木」<sup>レイインツリー</sup>を聴く女たち』という作品は、最初一九八〇年から一九八二年に書かれた五編の短編を、『雨の木』というモチーフで、一九八二年に短編連作にしたもので、この連作技法はフォークナーも好んでとった戦略である。大江は、短編連作の動機を、

悲嘆<sup>グリーフ</sup>という言葉を、中心にある登場人物のイメージの核心において、僕は『「雨の木」<sup>レイインツリー</sup>を聴く女たち』を書きました。この人物は学生の頃フォークナーの研究者で、『野性の棕櫚』で重要な悲嘆<sup>グリーフ</sup>という言葉を書き軸にする一節を、わざわざヴァージニア大学へ出かけて聴いた講義でフォークナーがあらためてもちいたと、級友である小説の書き手らにつたえてくる、という設定でした<sup>(16)</sup>。

と述べ、また別のところでは、



私は今度また『野性の棕櫚』を読みかえして、小説のなかに繰りかえし出て来る棕櫚の木が、それはアメリカの海岸でよく見るパームつまり椰子の木といった方がいいかもしれませんが、幾つもの大切なシーンのイメージ作りの上で重い役割をになっていることに感じ入る思いがしました。私の書いた『雨の木』を聴く女たち』の「雨の木」は、もしかしたらそれに影響されて私のうちに芽ばえたメタファー、シンボリズムとしての樹木であったかも知れません。<sup>(17)</sup>

とも言っている。このように、この両者の「木（樹）」を軸にした創造世界は深いところで共鳴しあっており、大江は、フォークナーの「棕櫚」を彼独自の木のメタファーに転用し、『野性の棕櫚』の「グリーフ」のモチーフを核にした『雨の木』を聴く女たち』を書きながら、さらにそのモチーフを深化・拡大していったのである。

その「雨の木」は、最初の「頭のいい『雨の木』」で紹介される。それはハワイでのセミナーに出席した時のことで、精神障害者収容施設で開かれたパーティーに招かれ、そこでアガートというドイツ系アメリカ婦人に案内された庭で目撃したものである。彼女は、「夜なかに驟雨があると、翌日は昼すぎまでその茂りの全体から滴をしたらせて、雨を降らせるようだから。他の木はすぐ乾いてしまうのに、指の腹くらいの小さな葉をびっしりとつけているので、その葉に水滴をためこんでいられるのよ。頭がいい木でしょう。」<sup>(18)</sup>と説明する。しかし「僕」は、暗闇の中で見た輪郭も色もはっきりしない「木」としてしか見ることが出来ず、いわばメタファーとして次の作品に受け継がれていく。そしてフォークナーの「棕櫚」と「グリーフ」に対応する「雨の木」は二章の『雨の木』を聴く女たち』で導入される。それは、先ほどの大江の引用のように、「僕」の学友であった作家志望の高安カッチャンという人物が、フォークナーが滞在していたヴァージニア大学にまで出向き、そこでフォークナーがセミナーで、『野性の棕櫚』で書かれている「悲しみと無の間で悲しみをとる」、という言葉をそのまま言ったというのである。カッチャンの手紙

を受け取った「僕」たちは驚きつつも、おもしろおかしく話題にする程度であった。だがそのエピソードは一章のハワイでの「雨の木」<sup>レイン・ツリ</sup>と関連を持ちながら次第に深刻度を増していく。

この「僕」の学友高安カッチャンは、作家志望だが思うように書けず、「僕」にとっては小さな存在であったが、やがて女友達の中国人のペニーが絡まって事態は錯綜してくるのである。

三章の「雨の木」<sup>レイン・ツリ</sup>の首吊り男<sup>レイン・ツリ</sup>では、数年前に「僕」がメキシコの学院で日本文学を講じた時の体験が語られる。

そして当時親しくしていたペルー人のカルロス・ネルヴァの癌の知らせを受けて、「雨の木」<sup>レイン・ツリ</sup>はまさに「グリーン」の重層的なメタファーを賦与されていく。「僕」は、メキシコを去る際にカルロスからフィチョル・インディアン<sup>レイン・ツリ</sup>のつむぎ糸の絵画を贈られるが、その絵に描かれている二人の人物の間にある大きな樹木は天と地を媒介する宇宙樹であり、それが「雨の木」<sup>レイン・ツリ</sup>と呼ぶ宇宙樹と重なるのである。そして、カルロスが癌にかかったと分ったなら、「雨の木」<sup>レイン・ツリ</sup>で行って首を吊りたいと言ったのを思い出し、「雨の木」<sup>レイン・ツリ</sup>は死色を深めていく。

この「雨の木」<sup>レイン・ツリ</sup>にまつわる生と死の発想は、次の四章「さかさまに立つ『雨の木』」<sup>レイン・ツリ</sup>に受け継がれ、直接には二章とつながっている。「僕」は、亡くなった高安の未亡人ペニーから手紙を受け取るが、高安の遺灰が遺言によってミクロネシアの山にまかれ、骨は珊瑚礁に沈められ「世界のふところのうちに戻った」ことを知る。肉体が原子となつて宇宙に遍在するという高安の考え方は、「僕」のものではなく、高安の死生観であったと驚きかつ衝撃を受け、「僕」が高安に取っていた態度がまったく間違いであったことを悟り、いままでのペニーと高安の関係を見直すことになる。

さらに高安にはザッカリー・Kという音楽家の息子がおり、高安の遺稿をもとに作曲したLPレコードを売り出していることがわかる。「僕」はペニーからレコードのジャケットをもらうが、その袋にはペニーの研究課題であったマルカム・ラウリーの評伝からの文章が書かれ、カバラの「セフィロートの木」(「生命の樹」)の記述があったので

ある。「セフィロートの木」については後で詳しく述べるが、ジャケットには、魂の清純な人が道を求めるかぎりまっすぐに立っていて、人は救済を求めることができるが、逆に人が道を踏み外すとこの木はひっくり返って、罪人は悪魔の領域に滑り落ちてゆく<sup>レイ・ブレイク</sup>と書いてある。これは転倒した「クリフォートの木」と第一章の焼失した「雨の木」とつながり、核時代の狂気や不安とも結びついていくのである。

最後の「泳ぐ男―水のなかの『雨の木』」には、「雨の木」<sup>レイ・ブレイク</sup>は登場しない。だがまさに逆さまになった「セフィロートの木」が人間の尊厳の破壊を象徴するような、大学生の玉利君と女性をめぐる暗い物語が展開する。青年が女性を公園でベンチに縛り付けて強姦しようとしていた時に、たまたま泥酔して通りかかった高校教師が、強姦しようとして見つかりそうになり、逃げてベルトで首つり自殺をはかる。高校教師の妻は、夫の性格上罪は容認するが、一方で彼の人間性への信頼は捨てきれず、愛の記憶を残そうとしてジムで事件の顛末を聞こうとする。「僕」は青年が罪を認めて教師の冤罪をはらしてくれるよう望むが、彼はそれを拒否し、「僕」は救いのなさに暗澹とするのである。

このようにフォークナーの「棕櫚」と「グリーフ」のモチーフが重層化された大江の「雨の木」<sup>レイ・ブレイク</sup>は、深い悲しみと暗い人間の闇を照らし出していくわけであるが、フォークナーの「野性の棕櫚」も、愛する者への「グリーフ」の記憶を基軸とした物語である。「野性の棕櫚」は、インターンのハリー・ウィルボーンと、激しく純粋な愛を求める人妻のシャーロット・リッテンマイヤーが、駆け落ちしてシカゴやユタなど方々を転々とした後、最後は堕胎手術に失敗してシャーロットが死ぬ物語である。その後ハリーは夫が勧める逃亡や毒による自殺を拒み、最後に、「悲しみと無」の間にあって前者を選択しよう<sup>レイ・ブレイク</sup>と決意する。この時のハリーの独白こそ、高安カッチャンがヴァージニアでフォークナー自身から聞いたものであった。

『野性の棕櫚』はこの「野性の棕櫚」という物語に「オールド・マン」という物語が交錯して、各々五章が交互に語られる二重小説となっている。「オールド・マン」は、歴史的な大洪水のときに囚人が木に取り残された婦人を救

助する物語で、ハリーの愛人シャーロットに対する切ない「記憶」と「グリーン」が、「棕櫚（の葉）」と共鳴しながら耐えて生きようとする物語と対位的に書かれている。こうしてフォークナーは、「無」より「グリーン」を記憶のなかにとどめて愛の生を生きようとする姿勢を浮き彫りにしているのである。

大江はこのフォークナーの「棕櫚」が表象する「グリーン（“grief”）」に、「アウエア（“aware”）」とこう言葉を絡ませて、「雨の木」の悲しみと不安（危険性）の意味合いををより深化させている。一方フォークナーの「棕櫚」は、海岸沿いで風に揺れる現実の風景と、二人の若者の愛の苦悩、さらに奥妙な宗教性を孕んでいるが、大江の「雨の木」<sup>レイシ、ツリー</sup>は、愛のモチーフと緊密に結びつきながら、さらには「キノコ雲の木」から「宇宙の樹」や「生命の樹」とも結びついて生と死の重層的な木のイメージへと深化し、後で触れる『燃えあがる緑の木』のギー兄さんの「指と掌（治癒力）」にまで繋がっていると云ってよい。

先ほど触れたように、フォークナーの「野性の棕櫚」と「オールド・マン」の二重性は、大江の小説世界ではさらに複雑になり、第二章と第三章で高安とペニーの愛と「グリーン」のモチーフが主旋律となり、第三章の「雨の木」<sup>レイシ、ツリー</sup>の「首吊り男」と五章「泳ぐ男」水のなかの「雨の木」<sup>レイシ、ツリー</sup>が暗い不気味な底流をなしている。必ずしも対照比較する必要はないが、あえて言えば、フォークナーの「野性の棕櫚」の若い男女の愛の物語と「オールド・マン」は、大江の場合は高安とペニーの愛と記憶の物語と、メキシコでの深淵に落ちこんだ暗い日々と、最終章の玉利君の人間の暗さが対位的な構造をなして、「グリーン」と「アウエア」の度合いを深めている。そして、二つの作品とも、最後の章ではなく、終わりから二つ目の章で、「無」より「グリーン」をとる形をとり、最後の章はむしろ「無」の結末になっている。従ってこの村位法あるいは二重小説の技法は、「グリーン」の深さがその度合いを深める働きをしており、逆にその「グリーン」を記憶によって耐えようとする人間のありようを見事に描いていることになる。フォークナーの場合は二重小説の形で、はっきり「オールド・マン」の物語と、「野性の棕櫚」の物語が並行して、一方を高める

対位法的な手法が用いられているが、大江の場合はもっと複雑で、「グリーン」のモチーフが何層にも重なり合って、その暗さを強化している。そしてこれはまさに「グリーン」に耐えながら、人間の救済を求めようとする両者の文学の深い共感と共通性ではないだろうか。

### (三) 大江の「レイン・ツリー雨の木」とフォークナーの「棕櫚」

以上二つの作品を比較検討してきたが、二人の作家が用いている「レイン・ツリー雨の木」と「棕櫚」が作品のテーマと密接に結びついた基軸のメタファーであることは明白であろう。大江の「レイン・ツリー雨の木」は、「他の木はすぐ乾いてしまうのに、指の腹くらいの葉をびっしりつけているので、その葉に水滴をため込んでいる」「頭のいい木」であったが、一方フォークナーの「棕櫚」は、「ぶっつかり、ざわめく、乾いて、狂気じみた」木として描かれ、「無より悲しみ」を選んだウィルボーンの「記憶」への激しい心情を反映した表現となっている。それは逆に言えば、愛への深い執着であり、愛する者への真摯な態度と結びついているのである。

ウィルボーン達がニューオリンズやテキサスのサン・アントニアで目にする「棕櫚」は、カルビン・ブラウンの説明によれば、椰子科に属する「キャベツ椰子（“cabbage palm”）」で、メキシコ湾一带に見られる棕櫚のことである。<sup>(19)</sup>一方西欧で「椰子」という場合は、「デーツ椰子（“date palm”）」（ナツメヤシ）を指すことが多く、フォークナーの場合も、「デーツ椰子」が脳裏にあったと考えるべきであろう。<sup>(20)</sup>というのは、もとの小説のタイトル『エルサレムよ、もしわれ汝を忘れなば』（『詩篇』137:6）からも推測できるように、フォークナーは椰子をかなりメタフォリカルに用いており、「生命の樹」とも関わっているからである。

『野性の棕櫚』のもとのタイトルは、聖書の詩句から取られており（フォークナーはその後長く元のタイトルに

執着する)、それが読者を、「不快な気持ちにさせる (“Objectionable”)<sup>(21)</sup>」ことを危惧した編集者の意向で『野性の棕櫚』に変更されたのであり、最初のタイトルからは、流浪の民の嘆きの心情とウィルボーンたちの心情を重ねた意図が明白に伝わってくる。聖書では、流浪の民となってヨルダン川河辺で悲しみにうちひしがれた人々が、捕囚の身で、シオンの歌を歌えと言われ、柳に琴をつり下げて、どうして外国で主の歌を歌えようか? と思う、「エルサレムよ、もしわれ汝を忘れなば、わが右手を萎えさせたまえ、わが舌を口の上にくっつけさせたまえ、もし、われ汝を忘れなば、もし、エルサレムをわが最上の喜びの上におかなければ」(『詩篇』137: 5-6)と詠っている。

さらに留意すべきは、このバビロンの捕囚と深く関係するのが旧約聖書の「エゼキエル書」である。一章と二〇章に現れるケルビムの四つの顔、すなわち、「人間の顔」「獅子の顔」「牛の顔」「鷲の顔」は次の項で触れるカバラ(の木)の四位階に対応しており、神殿には椰子の木が植えられている(四〇章)。エゼキエルは、ユダヤの補囚の民とともにバビロンに住み、二二年間預言者として活動した司祭であったが、彼が記した「エゼキエル書」には、神がエゼキエルを通して、神を裏切つて墮落してしまった不義のイスラエルを激しく叱責し、同時に、正義や裁きの言葉を伝え、罪と罰の必然性を説き、悔い改める者には、憐れみ、愛、許しという神の祝福が得られることが記されている。「エレミアの嘆き」も「エゼキエル書」と同系統のものだが、フォークナーが掲げたタイトルにはこれらの実に深い意味合いが込められていることになる。

このように考えていくと、フォークナーの脳裏にあった椰子はキャベツ椰子以上に「デーツ椰子」(ナツメヤシ)であったと考えてよいであろう。デーツ椰子の果実(デーツ)は北アフリカや中東では主要な食料である。『創世記』で言及されている、エデンの園の中央部に立っていた「生命の樹」はデーツ椰子で、アダム達が実を食べた「智慧の樹」と対になって立っていたと考えられている。また『詩篇』では、デーツ椰子は、「神に従う人はナツメヤシのように茂りレバノンの杉のようにそびえます。主の家に植えられわたしたちの神の庭に茂ります。」(『詩篇』92: 13-14)と

記述されているように、豊かさや正義の象徴として用いられている。またデーツ椰子の葉や枝は、かつては戦勝・歓喜の象徴として用いられ、次第にキリスト教（聖書）とも深い関係を持つようになり、受難（殉教）の象徴となっていく。キリストは受難を前にエルサレムに入場するが、その日は復活祭の直前の日曜日で、記念日として「シユロの聖日」（“Palm Sunday”）また「受難第二の主日」（“Passion Sunday”）とされる。そしてその日、信徒達は、「道路に自分たちの衣類や棕櫚の枝を敷いて」イエスを迎えその日を祝ったのであった。

フォークナーはこれらの聖書と密接な関係のある「棕櫚」と、小説の舞台にある現実の「棕櫚」とを重ねながら創作しており、勢いこの木は作品の重要な場面で描かれることが多い。冒頭の章では、風に吹かれて「互にぶつかりあって狂気じみた、乾いた、耳障りな音を立てる棕櫚の葉」<sup>(22)</sup>というイメージで繰り返し描かれ、その描写は最後のシャーロットの死の場面で繰り返されている。しかしこの最後の死の床での描写では、ウィルボーンの生きようとすると「手」と「棕櫚」が重ねられ、ウィルボーンの生きる意志に転化されている。彼はシャーロットの記憶を彼の肉体と同化させながら生きようと決意し、その記憶が、「年老いてぜいぜい言う腸のなかでも生きることができ」と思う。すると記憶の力が「議論の余地もなく、明白に、静かに彼の手に乗り移る。」（“It [memory] did stand to his hand”<sup>(23)</sup>）

この最後の描写で注目すべきことは、「手」と「棕櫚」が重層化されていることであろう。“stand to”は、「決然と（勇躍して）〜に取りかかる」というような意味合いであろうが、シャーロットの記憶がウィルボーンの「手」に憑依して一体となっていると考えてもよく、その「手」は「ぶつつかり、ざわめく、乾いて、狂気じみた」「棕櫚」そのものであり、それでもって「悲しみ」の「生」に立ち向かうという意味であろう。それは、バビロンの川のほとりで、「われ汝をわすれなば、この右手を萎えさせたまえ」と言った「手」と同じものである。

大江の「レイシ・ツリー雨の木」にはこの「棕櫚」のモチーフが根底にあり、「頭のいい木」は、「指の腹くらいの葉をびっしりつ

けているので、その葉に水滴をため込んでいる」が、ここで描写されている「指の腹」は「棕櫚」の葉の構造と類似している。語源的には、デーツ椰子の果実をさす「デーツ」はギリシャ語で「指(手指、足指)」を意味しており (Gk. *Daktylos*=finger: *date palm*: *dactyl*=finger, toe)、『雨の木』の「指の腹くらの葉」を付けた「棕櫚」とも重なっている。またこの「頭のいい木」は後で触れる「カバラの木」と重なっているが、フォークナーの木も「カバラの木」と無縁ではないであろう。大江の「頭のいい木」は焼失するが、不死と再生の表象でもある。すなわち、木の上半分は黒こげになっているが、根方はしっかりと根をはって生きており、それは後で触れる『燃えあがる緑の木』にも繋がっていくことになるのである。

『雨の木』は、『雨の木』を聴く女たち』以降も大江の脳裏から離れることはない。顕著なものを取り上げると、まず、『雨の木』を聴く女たち』の翌年に発表した、『新しい人よ眼ざめよ』(一九八三年)の結びの作品「新しい人よ眼ざめよ」では、ボゴール植物園での不思議な「雨の木」との出会いが書かれている。それは、「私」のすぐ脇の観光客の団に、ガイドが、有名な「雨の木」と説明するのを聞いて不思議な振る舞いをする場面である。この作品は「私小説」風で、特に障害のある息子の二〇歳の誕生日のために書かれたといふかなりアクチュアルな作品であり、『雨の木』が息子との分かちがたい関係に位置づけられている。

次に一九九一年に、「宇宙大の『雨の木』という「物語」が雑誌に掲載され、そこに『雨の木』を聴く女たち』で登場した精神障害のあるアガータというドイツ女性とペニーが再登場して、あらためてアガータが教えてくれた『雨の木』の説明がされている。そこでは、

彼女は不思議なニュー・イングリランド風の大きい木造建築の前庭に立つ「雨の木」を教えてくれた。樹木そのものは真暗な外気のなかに盛大な葉叢の気配を感じとりはしたものの、根方からの放射状の板根を見たのみであつ



だが、アガーテの説明は僕の胸うちにはつきりきざまれたのである。

—あなたがセミナーで知りたいといっていた、土地なりの呼び方で、この樹木の名は「レイン・ツリー雨の木」、それも私たちのこの木は、とくに頭のいい「レイン・ツリー雨の木」。…「レイン・ツリー雨の木」というのは、夜なかに驟雨があると、翌日は昼すぎまでその茂りの全体から滴をしたたらせて、雨を降らせるようだから。他の木はすぐ乾いてしまうのに、指の腹くらい(25)の小さな葉をびっしりとつけているので、その葉に水滴をためこんでいられるのよ。頭がいい木でしょう。

と情感を込めて繰り返されている。さらにこの「レイン・ツリー雨の木」は一〇年前の焼失は漠然と描かれていたが、「宇宙大の「レイン・ツリー雨の木」」では、

僕の思い出した写真の光景の軸をなしているのは、焼けて真黒になった、人間の背たけほどの樹木。それは黒焦げのただの棒くいのようだが、その膝ほどの高さの根方からせりだして深いひだのように幅をひろげる板根は無傷のまま。かえって焼け残った板根の波うつひろがりが生きたまま焼かれた樹木の苦しみの身悶えの痕のようだ。そして焼けた樹木の両側には、僕が板根から呼びおこされたのと同じ痛ましさを表情にあらわすふたりの女性(26)が立っている…

と鮮明に描かれている。二人とは勿論アガーテとペニーである。

さらに一九九二年のハワイ旅行での「レイン・ツリー雨の木」との遭遇がエッセイ風に書かれているが、今度は大きな転機となる出会いであった。「僕」にとって「レイン・ツリー雨の木」は、一五年前から引きつけられていた木で、脳裏を離れたことのない、トラウマ的な存在でもあった。すなわち「僕」はイーヨー（長男の光）と一緒に見るのでなければ、「レイン・ツリー雨の木」をしつ

かりと見ることに耐えられないと思っていたのであった。しかし、いまハワイで、ナジタ夫妻に案内されて、初めて「雨の木」<sup>レイ・ツリ</sup>を直視することが出来たという。それは、「雨の木」<sup>レイ・ツリ</sup>をめぐる小説を書き終わって時がたち、かつては危険なほどの喚起力を持っていた「雨の木」<sup>レイ・ツリ</sup>の暗喩が色褪せていることであつた、というのである。<sup>(27)</sup>

こうして胸につかえていた「雨の木」<sup>レイ・ツリ</sup>が、明確な輪郭を現し、イーヨーとの関係を一段乗り越えた時、「暗喩が色褪せてきた」のであり、次の新しい創造へと歩み出すことができるようになったということであろう。それはまた、過度な「私小説」的な創造からの脱皮でもある。

その脱皮の具体的な表れは『新しい人よ眼ざめよ』の結びの作品「新しい人よ眼ざめよ」で見ることが出来る。ここでは、ウィリアム・ブレイクのファクシミリ版『ジェルサレム』装画「七六」が「雨の木」<sup>レイ・ツリ</sup>と重ねられているが、その装画は、「生命の樹」に磔刑になっているイエスと、大樹の根方に両手をひろげて立ったアルビオンを描いたものである。それは、「すべての人類が救われて、かれひとりのうちにある巨人が、崇める視線をイエスにおくつてい<sup>あが</sup>る図柄」<sup>(28)</sup>であり、黒こげになった「雨の木」<sup>レイ・ツリ</sup>は「生命の樹」と重なって、上方が焦げ、根方部分が生き生きとしていく。それはまた「新しい人」と「父親」の相関図ともなっており、「父親」は「新しい人」<sup>おそ</sup>に、へ惧れるな、アルビオンよ、私が死ななければお前は生きることができない。／しかし私が死ねば、私が再生する時はお前とともにある。<sup>(29)</sup>と云うのである。イーヨーは、二〇歳になって成長した「光」となり、その新しくなった長男「光」と肩を組む弟たちに、「僕」は「新しい人よ眼ざめよ」と呼びかける。こうして、「雨の木」<sup>レイ・ツリ</sup>はまた新しい「生命の樹」たる「燃えあがる緑の木」へと進むことになる。ハワイでの体験の後、大江はすぐに「しめくくりの小説」として『燃えあがる緑の木』を完成させていくことになるのである。

この過程は、大江が繰り返す、「壊す人」と再生の永遠の循環の一つの輪の完成とも言えるが、大江作品で一貫して流れている「雨の木」<sup>レイ・ツリ</sup>が象徴している森や木の宇宙には、ウィリアム・ブレイクの「生命の樹」や、「雨の木」<sup>レイ・ツリ</sup>を

聴く女たち』で言及している「カバラの木」、さらには大江が言及しているミルチャ・エリアーデの世界、さらに「哲学の木」に込められた宇宙の樹などが底深くに流れていると考えてよいであろう。それはフォークナーの「棕櫚」やさらにそれを拡大した大自然とも関わっているが、次に、大江が『雨の木<sup>レインツリー</sup>』で言及している「カバラの木」とその木と関連づけて「哲学の木」を考えながら、「木（樹）」の持つ宇宙的な意味合いを考えてみたい。

#### （四）「カバラの木」と「哲学の木」

いままで、大江がフォークナーの「棕櫚」に触発されて「雨の木<sup>レインツリー</sup>」のモチーフを深化させていった経緯を述べたが、これらの木のメタファーは言わば創作世界を覆う「木の霊」とも言えるものである。また大江はよくエリアーデの影響に触れ、例えば次のように語っているが、エリアーデの宗教哲学は、「カバラの木」から、さらに次に述べる「哲学の木」とも深く通底している。

僕がエリアーデを読んで学んだことをつづめていえば、結局、人類の宗教感情の根本には、宇宙的な循環の理論があるということだ。そしてそれを支えに、たとえばダンテのキリスト教とブレイクのネオ・プラトニズムに近いキリスト教とを、あるいはイエーツの無信仰を、大きく宗教的な祈念としてとらえることをする自由をあたえられたと思う……時おり深いところで不安な思いに揺さぶられるたびに、僕はエリアーデをしばらく続けて読むのである。<sup>(30)</sup>

エリアーデが主張する「祖型と反復」や「混沌<sup>カオス</sup>を宇宙<sup>コスモス</sup>に変える事業の反復<sup>(31)</sup>」は、フォークナーや大江の森や大地の

「宇宙」意識に通じ、それは大江の言う「カバラの木」、さらにはユング的な「哲学の木」とも結びついている。この「カバラの木」や「哲学の木」は両作家の「宇宙」意識と密接に関わっていると一言でも過言ではないであろう。

まずカバラ思想であるが、カバラ (Cabala: ヘブライ語では Kabbala) とは、語源的に「伝統」とか「受領」という意味で、(一) ユダヤ教の神秘説を伝える口承や伝承。(二) ユダヤ教の秘密の教えを記したとされる、一三世紀スペインのユダヤ人の書物(『広辞苑』)である。「ユダヤ人の書物」とは、スペインで発見されたもので、紀元前から存在していたとされる『ゾハール(光輝の書)』のことを指す。またそれは、「ユダヤのラビたちが唱え、特に中世後期やルネサンス時代の神学者たちの間に強く影響を与えた旧約聖書の伝統的神秘的解釈による密教的神知学」(研究社大英和辞典)という説明に見られるように、『ゾハール』をめぐる展開されてきた宇宙創造論を持つ古代ユダヤの神秘思想であり、カバラ学者たちは、明確な言葉で表せない神の存在を「カバラの木」という図象や言葉を用いながら説明しようとしたのである。

この「カバラの木」は『創世記』(二章九節以降)で言及されており、エデンの園の中央に植えられた「生命の樹」(“Tree of Life”)と、カバラの「セフィロートの木」(“Sephirothic Tree”)と同じものと考えられ、神秘思想のカバラにおいてさまざまな解釈がなされている。この木は、四つの世界に生えていると言われ、広大な大宇宙を象徴していると同時に人体の小宇宙を表し、神に至る精神的遍歴を表象しているが、これらは先ほど触れた旧約聖書の「エゼキエル書」のケルビムの四つの顔と一致している。

神秘思想カバラは、ユダヤ教とのつながりのなかで発達したものであるが、その中心思想は「セフィロートの木」と呼ばれる概念(図)で示される。

「セフィロートの木」は、神の隠された「種子」から発出される一〇の神的な属性(セフィラー)と、それらを

相互につながる二二本の通路としての枝々からできている。一〇のセフィラーとは、ケテル（王冠、第一原因に相当）、コクマー（知恵、一二宮に相当）、ビナー（理解、土星に相当）、ケセド（慈悲、木星に相当）、ゲプラー（峻厳、火星に相当）、ティフェレト（美、太陽に相当）、ネツァー（勝利、金星に相当）、ホド（栄光、水星に相当）、イエソド（基礎、月に相当）、マルクト（王国、四元素に相当）で、この木はカバラ的な「生命の樹」、<sup>(32)</sup>「世界樹」であり、宇宙全体の成り立ちと構造の秘密を象徴的に表す。

また「カバラの木」はその上にある宇宙一切、創造主の似姿でもあり、ともに人間である。「木」は人間における永遠の未来であり、「木」のなかに永遠の宇宙的設計図のひな形が埋め込まれている。「木」こそが一個の完全な人間を表し、すべての『創造』を含み、その人を作られた『彼』の似姿のイメージである。<sup>(33)</sup>また「木」は人間の身体を表し、セフィラーのうちのビナー（理解）とホクマ（智慧）は時には頭の左右になり、または違う図では、上げた手のひらになっている。<sup>(34)</sup>さらには現実生活の応用として、議会、神と富と、恋愛、時、人間の誕生―人生―死のサイクル、人間の身体と心全体などに適用できる。いわば人生の実践としてもこの「木」は適用でき、すべてのものを包含していることになる。こうしてすべてのセフィラーが緊密な有機的関連性を持ち、各々のセフィラーが人間の身体から宇宙銀河全体を包含していることになり、ギリシャの神話体系とも合致し、太陽叢、銀河宇宙体系でもある。

一方、この「セフィロトの木」の対極にあるのが、転倒した「クリフォトの木」である。大江は「雨の木」<sup>レインツォー</sup>を聴く女たち』でも『燃えあがる緑の木』でも「クリフォトの木」に言及しているが、「クリフォト」とは、「邪悪の樹」という意味で、「生命の樹」と対立関係にある。それは「生命の樹」を逆さまにした構造を持ち、最下位のセフィラーであるマルクトの下方に伸びており、「邪悪の樹」の各球体には様々な悪徳と悪魔が対応している。それは人間の苦悩と、生の懷疑に対するアンティ・テーゼとしての、暗闇のなかで必死に救いのきっかけを求めようとする姿勢の表

れであろう。焼失した「レイ・ツリー雨の木」は、悲観的な側面を浮き彫りにし、「カバラの木」と重層しながら、苦悩や懷疑を表象しつつ、同時に救いを希求する人間の姿や、根方が象徴する再生を描き出しているのである。

次にフォークナーとカバラ（の木）との関連についてであるが、岡田が先に挙げた著書で、ジェレミー・テイラーと関連させながら議論しているのは注目に値しよう。氏の論点は、フォークナーがジェレミー・テイラーの宗教観や生き方に強い関心を持ち、その影響は作品にも表れているという考え方である。特に晩年の入院の際にはテイラーの著書を必ず携えており、彼の大きな精神的な拠り所となっていたことをうかがわせる。そして氏は、フォークナーに強い精神的な支えとなったテイラーがカバラ信仰にも通じており、その延長線上でフォークナーがいままで触れたようなカバラへの意識があり、作品にその影響が見られるというのである。

この解釈は、いままで触れた大江との関連や、次に触れるフォークナーの自然観や宗教観を考えれば十分納得できよう。そしてここで「木（樹）」に關してもう一つ付け加えて強調しておきたいのはカール・ユング（一八七五—一九六一年）の『哲学の木』に書かれている「哲学の木」である。というのは、「カバラの木」以上に時空を拡大した「哲学の木」は、大江の「森の宇宙」や、比喩的な表現ではあるが、フォークナーの「私自身の宇宙」の大自然と「カバラの木」と密接に關わっていると思えるからである。

ユングの『哲学の木』は、一連の深層心理学的鍊金術研究の一部をなしているが、精神病患者に対する治療目的の側面から書かれたものであり、その基本は「木」による治療（バウム・セラピー）である。「哲学の木」という概念自体、中世に盛んになる鍊金術の根本にあり、中世のヨーロッパで言う「哲学」とは、具体的には鍊金術を意味していたのである。<sup>(35)</sup>

ユングの「哲学の木」と「カバラの木」は原初宇宙と人類の循環的な關係に視点を置いてある点では類似しているが、相違点の一つは、前者がさらに時空を拡大した、シャーマン的な世界に軸足を置いた「木」の概念から出發して

いることであろう。そしてフロイト的な個人のレベルを超えた集団無意識に基軸を置いており、人間の無意識に原初的な木の精が根付いてそれを治療の根幹に据えている。

ユングは、無意識の元型的な表出のなかで、「木」のイメージが頻繁に出てくることに注目して、燃えるような血の帯にぐるりと周囲を取り巻かれた森の中央に繁る一本の木という構図をマンドラとして理解しているが、この木の神秘的な解釈は原初的な宇宙と人間の生命の関係を深く意識したものであろう。また、木は象徴としても豊穣性と生命力を持つているが、

ふつう最もよく見られる連想は、成長、生命、身体面および精神面で開花する姿、発達、下から上への成長とその反対向きの成長、母親的側面（保護、日除け、屋根、糧となる実り、生命の泉、頑丈さ、耐久性、どっしりと根を張っていること、さらにはそこから動けないということも）、老齡、人格、そして最後に死と再生である。<sup>(37)</sup>

というように、ユングは、木の元型的なイメージを人間のトータルな生死と再生に結び付けている。このように最古の諸観念からユングが説くように、一方では木が原人間から生じ、他方では木が人間になるという循環性を持ち、人間は木あるいは植物から生まれ、木はいわば人間の変容した姿として捉えられるのである。

さらにユングは、木とシャーマンの深い関わりを追究している。木と山の関係は偶然のものではなく、両者ともシャーマンの天への旅の手段であることに見られるように、原初的で広く行きわたっている象徴的な同一性を基盤と考える。そして山と木は、人格ないしは自己の象徴となる。たとえばキリストは、山にも木にも喩えられる。<sup>(38)</sup>また現代人からは消えているが、無意識がおのずと生み出したもののなかには木の元型が描き出されており、歴史の上で見られる木の姿との類似性ははっきりわかるのである。<sup>(39)</sup>

以上大江の『レイ・ツリー雨の木』を聴く女たち』とフォークナーの『野性の棕櫚』理解のために、「カバラの木」と「哲学の木」について論じてきたが、人類の歴史や宗教を貫くこれらの「木の霊」の諸相が、大江の「森の宇宙」やフォークナーの「私自身の宇宙」（ヨクナパトウファ・サーガ）の背後にある大自然に反映されており、二人の作家は、深いところで齟齬あっていることは明かであろう。そして大江の『レイ・ツリー雨の木』もフォークナーの「棕櫚」も、根源的なところでは、「生命の樹」たる、「カバラの木」や「哲学の木」と連なっており、大江の「宇宙」やフォークナーの「私自身の宇宙」と繋がっているのである。そしてその繋がりは当然のことながら連続して、生命の循環を繰り返して次の創作に向かっていく。その長い循環の継起するプロセスの頂点が、大江の場合は、「私のしめくくりの小説」とした『燃えあがる緑の木』となり、フォークナーの場合は、スノープス三部作の完成となる。

大江は、三部作『燃えあがる緑の木』の出版の後、

私は三十五年をかけて、小説家としての自分を作った。：しかしそれは、繰り返しのきかぬ現実の生において、一体どのような営為であったのか？「しめくくりの小説」として、この三部作を書いたのは、老年の入口でそれを検証しないではいられなくなつたからだ。もし本当に小説を再開することができたなら、この足場に立つて、<sup>(40)</sup>新しい確信を、またそのかたちを表現したいと思う。

と書いているが、それは『燃えあがる緑の木・三部作』完成後の六一歳の時である。そしてこの発言から四〇年近く前になるが、フォークナーは、一九五九年にスノープス三部作の最後の作品『館』を完成して、

この本は、一九二五年に着想し、書き始めた作品の最終章であり総括である。作者は、彼の作品全体は生きた文



学の一部であり、生きていることは動いていること、動いていることは変化である。そして動きに反する言葉は、不動、静止、死であり、この特別の記録は三四年間の進化となっているわけであるから、不一致や矛盾が生じているのである。この注を付けた目的は、読者に、筆者が読者よりも多くの不一致や矛盾を見つけており、それは筆者が、三四年前よりも人間の心やその葛藤をさらに学んだということ、さらに、その長きに亘って一緒に過ごした結果、三四年前以上に人間の性格を多く学んだということによる。<sup>(4)</sup>

という序文を付けたが、奇しくもこれはフォークナー六二歳の時であり、両者の言葉には、三〇数年の作家活動の集大成的な意識が重なっている。それは一つの「しめくくり」、「総括」であると同時に、次の創造への始まりでもある。そこで最後に、大江の『燃えあがる緑の木・三部作』と、フォークナーのスノープス三部作を、いままで論じてきた「生命の樹」を念頭におきながら考えてみたい。

#### (五) 「生命の樹」——大江の『燃えあがる緑の木』とフォークナーの「スノープス三部作」

フォークナーが「一九二五年に着想し、書き始めた作品の最終章であり総括である」『館』を出版したのが一九五九年であり、大江が、「三十五年をかけて、小説家としての自分を作った……しめくくりの小説」である『燃えあがる緑の木』を出版したのは一九九四年であった。「総括」、「しめくくり」、「最後」といった言葉には、作家の並々ならぬ気持ちが含まれており、それは両作家の創造（想像）世界への飽くなき挑戦の意志表明の裏返しであると言つてよい。

フォークナーは、初期の作品から一貫して大地に根付く木を生ノメタファーとして繰り返し描いてきた。彼はアメ

リカ南部の大地を背景に作品を描き続け、最初に触れたように、「青い丘」の土壌に根付く美しい木のイメージから始めて、三四年間のしめくくりとして大地に収斂されていく人間の生き様を描いたヨクナパトゥファ物語はその総体であった。私は最近、その三四年間の軌跡を、「ウィリアム・フォークナーの三四年間の軌跡―フロイド・コリンズの死からミンク・スノープスの大地へ―」<sup>(42)</sup>で書いた。そこで私は、フォークナーの三四年間の創造の連続性を強調したが、あらためて、「カバラの木」や「哲学の木」を念頭に置いて、フォークナーのヨクナパトゥファ物語と、大江の「森の宇宙」の文学世界との共通性を考えてみたい。

フォークナーは、長い間中断していた『ファーザー・アブラハム』を一五年ぶりに取りあげて、スノープス三部作の最初の『村』を一九四〇年に完成するが、この作品では、美しい自然と人間の汚れた営みとの鋭い対比が随所に描かれている。無垢なアイザック・スノープスをめぐる周囲は、スノープス一族をはじめとする大人達の醜い争いが渦巻いているが、その俗界の塵から離れた詩情豊かな描写の一つが、アイザックと牝牛との愛の語らいの情景である。その牧歌的な愛の語らいの場所で、大地の根から露が生じ、それが朝焼けの光につながっていく。

いまや「アイザック」は、三日前に初めて発見したものが繰り返されるのを見ている…あの朝焼けの光は空から地上へ注がれるのではなく、大地そのものから発散されるのだ。すなわち、むやみと勢いよく伸びる草の根や木の根でよじれた天蓋に覆われ、目に見えない暗黒の時のシルト(土)と、いったいになっっている塵芥(骨)から発散される。朝焼けは、いつも同じように、まじろむこともなく、ミミズのような虫に満たされ、無名でどこの誰ともわからず、地中に眠ってもはやお互い離れられない、トロイのヘレンや妖精たち、いびきをかいている主教帽をかぶった主教たち、救い主たち、犠牲者たち、そして王たちのような名の知れた骨の積み重なった闇の中で、不眠のまま、無数の這うような流れになって目覚める。初めは根に、次に細かい葉から細かい葉へ、そして

その逃げようとする先端からガスのように上り、分散して活気のない虫のつぶやきのような音でぐっすりと眠っている大地と混じり合う。<sup>(43)</sup>

ここでは、生命の目覚める朝、夜明けの光（水）が、骨（死者）の眠る大地（根方）から木の幹を伝わって葉へ、さらに葉の先から上空へと向かっていくさまが詩的に描かれている。非常に牧歌的な大地の朝焼けの風景には、天上と大地が一致する光のイメージが描かれ、それは地上から木の根や葉を伝わって上がってくる露のイメージと一体となる。

さらに大地と木と草のイメージャリーはこの『村』を経過し、スノープス三部作の最後『館』で最大限の効果をもたらし、次に引用するように、フレムは、集大成的な静かな終焉を迎えることになる。三八年間持ち続けてきた、無情に裏切ったフレムに対する復讐を果たしたミンクは、いままでの胸につかえていたものがすべてが消え、いまや大地に吸い込まれていくが、その描写は、『村』の大地から水が上がつて朝焼けを迎えるのとは逆の方向、すなわち大地の静かな眠りであり、今度は、草の葉から根方に移りそして大地に染みこまれていくのである。

しかし彼は危険を冒すことが出来た、さらにはその危険に公平な行動の機会を与えたいと想い、そうすればやろうと思えば出来るということを彼に示すことができたのだ。実際、彼がそう思うや、いままで長い間不必要なまでの心配や気苦労をしてきたミンク・スノープスが、這って、染みこんで、気楽に流れていくのを感じ、それがあらゆる小さな草の葉や小さな根、虫が空けた小さな穴を辿りながら地中へ下がっていくのだ。そこには既に人がいっぱいいて、皆自由で、むしろ心配しなくてはいけなのは大地や土くれで……すべての人は無名のまま離れがたく混じり合っている。それらは、ヘレン、主教たち、王たち、家なき天使たち、侮蔑すべき慈悲なき幟天使

たちのような、美しい人、すばらしい人、誇り高い人、勇敢な人、長い人間の記録の標石となっている輝く亡霊や夢の中で最上位にいる人々なのだ。<sup>(44)</sup>

眠りに落ちていた主教や王はいま地中に眠り（これらの特異な人物達の謂われについては先の論文に書いた）、アイザックが目撃した朝焼けの中で地上に上がっていた生命はいま地下に下りて、ミンクたちの生命を押し包んでいるのである。

ミンクは最後に西に向かうが、この「西」には、西方浄土の感覚が込められていると考えてもよいであろう。その根拠として、フォークナーは三四年前の『ファーザー・アブラハム』で、フレムを仏陀（釈迦）に喩えており、そこでは、フレムの、無関心で形式化されたような行動様式や精神のありようが、まるで時空を超えたような印象を与え、それが瞑想や悟りの境地にいる釈迦と対照して描かれていたのである。いまそのフレムを殺したミンクが西方浄土へ向かい、土の中に入って生命を大地に託すのは偶然ではない。

アイザックと牝牛の愛の語らいの場面は、土中から露が地上に上がり、葉に伝わりながら上空にあがって朝焼けに導かれるが、それは日の昇る東の空へと通じている。まさに大自然の生命の循環がスノーパス三部作を貫き、聖書的に言えば、「日は昇り日は沈む」（「コレヒトへの手紙Ⅰ」）であり、そこには宇宙の永劫回帰の摂理が語られていることになる。

この大地と天地を結ぶ生命の循環を伝導する木のメタファーは、いままで触れてきた「生命の樹」や「哲学の木」と通底していると考えても不思議ではないであろう。もちろんフォークナーがそれらに影響されたり模倣したというのではなく、天地あるいは宇宙の創造に想像力を致すフォークナー文学には自ずとそれらが具備されていると言ってもいいかもしれない。それは広い意味での宗教性であり、宇宙の謎を想う神秘主義でもあろう。フォークナーが「カ

バラの木」や「哲学の木」を意識したかどうかは別にして、それらの木とあい通じるフォークナーの木や木の葉のモチーフやメタファーが、彼の作品全体に深く浸透しているのは紛れもない事実である。

このフォークナーの描いた生命の循環は、「四国の森の中で生まれた人間の物語」を書き続け、三五年の創作の営みを、木のメタファーを生かして『燃えあがる緑の木』に集約した大江の道程と重なる。大江が『レイノック雨の木』を聴く女たち』を書くに当たって、『野性の棕櫚』の「棕櫚」のメタファーに深く思いを馳せたことには触れたが、次の作品を想定しながら一九九二年にシカゴで語った「木」のイメージは、スノープス三部作の最後の『館』に現れる「ヒッコリーの木」であつた。それは、復讐のあと死を覚悟したミンクが思い出す、輝かしい光を放っている「木」である。

ミンク・スノープスが獄中にあつた三十八年の後で思い出す、十月の光を受けて燦然と輝いている金色のヒッコリーの木。それが私に、自分にも本当に書かねばならぬ一本の樹木があり、その木のことを子供の時から知っており、むしろ生まれる前から知っていたのであり、これまでの文学の学習や小説を書く訓練は、その木を書いた<sup>(45)</sup>めのものだった、と感じさせるといふようなこともあり<sup>(45)</sup>ました。

この『館』の「ヒッコリーの木」とは、三八年後の一〇月の釈放後直後にミンクが思い出すものであるが、彼が少年の頃、父親に虐待されていた母親が食べたいと望むリスを、父の銃を無断で持ち出して木の根元で撃って母親に食べさせた忘れがたい木であつた。いまはとくに切り倒されているが、ミンクの脳裏に、「記憶の中に斧で切られることなく、不可侵で免疫性を持ち、一〇月の金色に染まり燦然と輝いている」<sup>(46)</sup>のである。

この木は、抽象的なメタファーではなく過去の悲しい現実<sup>(46)</sup>に根ざすものだが、いまはミンクの記憶の中で燦然と光っている木である。大江が、「しめくくり」の作品と想定した『燃えあがる緑の木』を脳裏にしたとき、フォーク

ナーのやはり「最終章であり総括である」『館』の、「輝いている金色のヒッコリーの木」が浮かんだのも決して偶然ではないであろう。それは、フォークナーにとつて「ヒッコリーの木」が、ミンクと彼を押し包む一切の総体であり、同じく大江の作品に一貫している「木（樹）」の総体でもあるからだ。いままで議論してきた『雨の木』を聴く女たち』の前でも、「木（樹）」は作品の重要なメタファーとなってきた。例えば一九七三年に発表された大江の『洪水はわが魂に及び』という作品には、瞑想によって樹木や鯨と交感して、樹木と鯨の「代理人」を自認する、三五歳の男大木勇魚（いさな）が主人公となっている。大木勇魚は障害のある子供とぎりぎりの生を生きながら、生きるために必要な「樹木の魂」と「鯨の魂」を内在させて魂の交感をしようとしている。そこでは環境破壊、公害、核兵器の危機が間接・直接に描き込まれているが、それらを阻止し救済する可能性のあるのは「樹木の魂」や「鯨の魂」であり、その鯨とは、一方で森の中の鯨のような巨木であると同時に、ヨナを飲み込んで保護した鯨でもある。

先に述べたように、『新しい人よ眼ざめよ』ではウイリアム・ブレイクの「生命の樹」が希望と救済の基軸となっていた。そしていままで詳しく論じてきたように、『雨の木』を聴く女たち』に描かれた「雨の木」が、大江にとつて一五年間トラウマ的な存在となつて脳裏から去ることがなかったのである。しかし、作家自身の周辺の変化、特に長男光の大きな成長が契機となつて『雨の木』というモチーフの焦点が変化し、『M/Tと森のフシギの物語』（一九八六年）や『懐かしい年への手紙』（一九八七年）、さらには一九八九年の『人生の親戚』などで、『雨の木』に続く「死と再生」のテーマを引き継ぎながら、一つの集大成としての『燃えあがる緑の木』に向かったのであった。

そしてこの作品でも、イエーツの詩「揺れ動き（"Vaccillation"）」が第二部のタイトルになっているように、『雨の木』を聴く女たち』、『懐かしい年への手紙』や『人生の親戚』などで創作の大きなテーマになっていた「グリーフ」が基調にある。だが、今までの「雨の木」というメタファーが抱え込んでいた混迷や「心の呵責（"remorse"）」（"Vaccillation, 1": 1.8）から光への「責任（"responsibility"）」（"Vaccillation, v": 1.5）を全面的に引き受けつ『燃え

あがる緑の木』に着手したのであった。

『燃えあがる緑の木』は、「雨の木」の「グリーフ」のモチーフを受け継ぎながら、「揺れ動く」「緑の木」に込められた精神の物語であり、男性から女性に性転換した両性具有の「私（サッチャン）」の視点から語られる。物語の始まりは、森に囲まれた古くからの「屋敷」の一〇〇歳近くのお祖母ちゃん（オーバー）が亡くなり、その跡継ぎとも言える隆二ギー兄さんが「屋敷」に帰ってくる。このギー兄さんは、『万延元年のフットボール』の鷹四や、『懐かしい年への手紙』で殺されたギー兄さんの生まれ変わりである。彼は、『M/Tと森のフシギの物語』をはじめ多くの作品で登場するが、森を恢復する人であり、「壊す人」という名の、封建時代の村の創設者たちを指導した人物の再現でもある。言わばこのギー兄さんは、大江文学全体の中心人物であり、『懐かしい年への手紙』で、ダンテの『神曲』を回心<sup>コグアージュン</sup>の物語として愛読し、作家のK（僕）に、「本当に人の心をうつ私の遍歴を小説に描きうるとするならば、それはきみの自己<sup>セルフ</sup>の死と再生<sup>リザレクション</sup>の物語でなくてはならないのじゃないか？」と忠告してくれた人物である。言わば彼は、作家K（僕）の片割れであり、ペルソナ的な役割もしていることになる。また『燃えあがる緑の木』には八年前の『懐かしい年への手紙』で登場する多くの馴染みの人物が再登場しているが、それは大江文学の「死と再生」のテーマが集約的に語られるからであらう。その中で『雨の木』を聴く女たち』で重要な役割を果たしていたザッカーリー・K・高安（もとロック・バンドのミュージシャンで、K叔父の旧友高安カッチャンの息子という位置づけ）が再登場しているが、彼は「雨の木」と「燃えあがる緑の木」の橋渡しをしながら、「死と再生」、さらに「救済」の主題を深めている。

これらの「死と再生」や生の循環を描く『燃えあがる緑の木』の根底に、大江はイエーツの詩「揺れ動く」（“Vacillation”）に描かれる「木」のモチーフを置く。特に「揺れ動く」の二節に描かれた「木」の描写はこの小説のテーマの核心を象徴的に表している。

梢こずえの枝から半ばはすべてきらめく炎であり  
半ばはすべて緑の

露に濡れた豊かな茂りである一本の樹木。

半ばは半ばながら景観のすべてである。

そして半ばが新しくしたものを半ばがついやしてしまう。

凝視する怒りと 盲目の茂る葉との間にアッティスの像をかける者は

自分の知っているところを知らぬかもしれないが、悲しみも知らぬだろう。<sup>(48)</sup>

小説家K伯父によれば、二つの極の間の生とは、愛と憎しみ、善と悪にせよ、なによりも両極が共存しているということが大切なのだ。そしてこれらの詩行の後に、ギー兄さんの欄外の書き込みでアッティスの説明がつけられている。

アッティスは植生の神で、大地母シビリーによって激情にかりたてられた時、みずから去勢してしまった。三月のその祭りには、信者たちにもまた去勢する者が出るといふ。精神と肉体が半分ずつ、しかもそれらのおののが、全体としてあるかたちで共存している樹木。そこにアッティスの神の像を掲げる僧は、詩人自身にかさねられている、ともギー兄さんは書き込みをしていた。<sup>(49)</sup>

すなわちこの「精神と肉体が半分ずつ、しかもそれらのおのおのが、全体としてあるかたちで共存している樹木」たる「燃えあがる緑の木」こそ、焼失はしたが根方はしっかりと残った「雨レイン・ツリーの木」や、『人生の親戚』の、燃えあが



るハルニレの巨木を受け継いだ木であり、両極に「揺れ動く」木である。「精神と肉体が半分ずつ、しかもそれらのおのおのが、全体としてあるかたちで共存している樹木」にアッティスの神の像を掲げる僧は、詩人であり、「原罪」を主題とする（“Vacillation, vii”）ホメロスである。それは両極（二律背反）を生きる者の謂いであり、「揺れ動く」者である。それはまた「あいまいな（ambiguus）」な存在であり、そこには、絶対的な存在や確固とした信仰対象はない。「燃えあがる緑の木」の教会の「救い主」となるギー兄さんそのものもつつも「揺れ動く」人なのだ。

物語は、この「屋敷」に戻った「救い主」ギー兄さんが「燃えあがる緑の木」の教会の中心となって展開するが、「揺れ動く」ギー兄さんのもとには徐々に教会員が集まり組織も固まっていく。外部から来た若者達の働きで共同体としての自給自足の体勢が整い、反対派から帰依した亀井さんの力で立派な円筒形の教会が建立され、「福音書」も完成する。こうして次第に教団の規模は大きくなり、外部に対しても防護と攻撃の組織が完成され、ついには「世界伝導の行進」も計画されて五〇〇人もの教会員たちが原子力発電所に向いて「集中」の祈りをする。

だが規模の拡大とともに信仰のありかたや組織運営を巡って内部対立がおこり、周囲からの攻撃も受けやすくなる。教会員たちは「救世主」ギー兄さんを中心に教会組織を固めようとするが、それに対してギー兄さんは、教会が大きくなりすぎたことを心配し、あらためて原点に立ち返り、教団を解散しようと言う。そして自ら車椅子で一五名だけの巡礼の旅に出るが反対派による投石で殺される。完成されたかに見えた「燃えあがる緑の木」の教会は分裂し、巡礼に出ようとした孤立無援の「救世主」は、「十字架の聖ヨハネの描いたイエス」のように、「他人のかわりに自分が死ぬ<sup>50</sup>」のである。この「救世主」は、一度はサッチャンにも見捨てられ、糾弾を受けるもろく傷ついた弱い存在であるが、次の再生のために暴力の犠牲になる。いわばギー兄さんは、両極に「揺れ動く燃えあがる緑の木」そのものの体現者なのである。そしてギー兄さんの本当の意志を受け継ぐ教会員たちが、再び巡礼に出かけていくが、彼らは「集中する」祈りを武器にして、原子力発電所に対して抗議し、環境保護を訴える。

語り手であり、K伯父さんから「教会の記録」を依頼されたサッチャンは、紆余曲折を経ながら「世界モデル」を学びとり、最後までギー兄さんの意志を受け継ぐようにする。その「世界モデル」は、教会員たちが守ろうとする村の森を礎にして、「生と死の場」を想定した地形を構築することによって成立したもので、「私」は、『世界モデル』において、谷間から外に出て行く流れは、生の勾配こうばいにそっているはず。さらに私の耳にはいまも私たちが未来に向けて唱和した言葉が鳴っているのだ。—Rejoice!<sup>(51)</sup>とあらためて次の一步を踏み出すのである。

こうして次の「大いなる日、義ただしい者らの行進」<sup>(52)</sup>が始まるのであるが、「死と再生」の循環は留まることはない。亡くなったオーバーの物語では、「身体を抜け出した魂が谷間を旋回しながら昇って森の高みの樹木の根方にしずまり」<sup>(53)</sup>、新たな生に受け継がれていく。大江の「世界モデル」の中心には樹木の精が宿っている。K（この森に生まれた東京在住の小説家Kは、原作者大江のペルソナと言ってよい）の「世界モデル」を、ザッカーリー・Kが次のように「サッチャンに」に話して聞かせる。

「四国の谷の森」に、この谷に生まれた人々が死を迎えると、魂は森の樹木の根から空に向かって昇っていくからです。森には、人を帰還させる力がある。そのように「場所に力がある」のです。つまり、Kは、流出⇨生、帰還⇨死という⇨生と死の場⇨の仮想された地形を構築しています。それが、Kが描出したひとつの「世界モデル」<sup>(54)</sup>なのです。

これは先ほど引用したフォークナーのアイザックの場面を想起させるが、⇨生と死の場⇨とは、「死と再生」の場であり、「明日」への歩みでもある。斉藤和明が指摘しているように、「この小説の大きな主題は、生命力の再生へ、文化の再創造へ、『大いなる日』へ向かって展開」しており、さらに「この小説の揺れ動き進む道程は、救い、平安、

幸い、祝福、そして喜びの経験へ向かつてのものである」<sup>(55)</sup>もちろんすべては楽観的な調べではなく、根底には「グリーンフ」が深々と横たわっているが、ちょうど、フォークナーの「棕櫚」とアイザックの目撃する朝の緑の木に対するように、大江の「雨の木」と「燃えあがる緑の木」には苦悩や狂気に対する「明日への救済」の調べが響いている。最初に引用したように、大江は、「そのもつとも血なまぐさく苛酷な、恐しい部分においてもなお、ひとつの救済の印象をもたらす。」と言ったが、二人の作家の共有する暴力や残酷さと救済の感覚は共有されていると言つてよいであらう。

## (六) 終わりに

いままで「生命の樹」や「宇宙の樹」を軸としてアメリカ南部の作家ウィリアム・フォークナーと、日本の作家大江健三郎の創造世界を考えてきたが、両者には時代やトポスを超えた実に多くの共通性が浮き彫りになってきた。それは決して偶然ではなく、ある必然を伴った共通性であらう。すなわち、ことばという表現手段を用いて、想像力の極をもって「人間の心の葛藤」(“human heart in conflict with itself”)<sup>(56)</sup>を描こうとするとき、自ずとその苦悩とそこから脱出・上昇を描こうとする創造世界が共通性を生み出すのである。それはいわば、「雨の木」や「棕櫚」が、人間や世界のありようの比喩(暗喩)となり、一本の「木(樹)」が、全宇宙を体现する換喩となり、さらにその比喩や提喩が人間の歴史を再創造していく文学的な営みとなっているのである。

木原は、「揺れ動く」に描かれたイエーツの想像力の特徴を捉え、「この詩の重要なイメージ、樹木は大地に根ざすものの象徴であり、大江の言う『世界軸』としての樹木の「根拠」は深く大地にある」<sup>(57)</sup>と述べているが、それはリンク・スノープスの最期でも指摘したようにフォークナーにも当てはまる。大地に根を張る「木」は世界樹として作

品の根源に集くつてゐるのである。

人間の営みが刻々変化していくなかで、『懐かしい年への手紙』の樹齡八〇〇年の大櫨は人の営みの中心である。そこで繰り返される、『死ぬと魂が躰から離れて、ぐるぐる旋回して森の高い所に昇つて、木の根方で、また生まれるまでジツと待っている』<sup>(58)</sup>「木」は、フォークナーの「ヒッコリーの木」の連想を孕んだ、再生を表象する「懐かしい木」でもあり、それはやがて『燃えあがる緑の木』に受け継がれていく「木」でもある。

さらに連想を拡大して、「木」が人間・宇宙の縮図であり、人間の原型的な姿であるということを考えれば、『哲学の木』に描かれている、エジプト神話やインドの聖典に描かれた樹、釈迦の菩提樹、イスラム教の天上の樹、ジャワの願いの樹など世界各地の様々な樹の姿にも遡ることができよう。そしてエリアーデが宇宙・神話論的な月の観念に關して述べている、「以前に在つたものの循環的再現、一言にしていえば永遠回帰であることを注意したい。ここにわれわれはまたすべての面に——宇宙的、生物的、歴史的、人間的に——投射される祖型的しぐさのくり返しというモチーフを見出す」<sup>(59)</sup>という考え方を当てはめれば、繰り返される生と死の循環は、フォークナーの創造世界では、「忍耐」や「明日」、大江文学では、「救済」や「治癒力」、<sup>ヒーリング・パワー</sup>「回心」<sup>コンヴァージョン</sup>への人間の歩みの循環であり、それらに向けての「祈り」ということができる。

むしろ大江の「祈り」とフォークナーの「祈り」は同一のものではない。しかし、逆説的だが、フォークナーの『八月の光』のゲイル・ハイタワールの「祈ろうとしない」「祈り」と、『燃えあがる緑の木』のギー兄さんの「集中の祈り」とはそう隔たつてはいない。

ゲイル・ハイタワールは、クリスマスが殺害された後の黄昏時、いままでのジェファアソンでの数々の出来事を想起しながら、円光を見る。その円光は彼が関わった町の人々や彼自身と妻、あるいはバイロンやリーナなどの平和な顔で満ちており、お互いが混じり合っている。そしてハイタワールは一瞬平安な心境になる。ところが円光の中にクリス

マスを虐殺したグリムの顔を見出すと、彼は大地から身を引き離されるように心身ともに空ろになり、悲痛な空虚感を覚える。その時彼は、「祈るべきだ」、「祈ろうと努力すべきだ」と思うがそうしない。そして再び迷いの森に彷徨いこんでしまう。その大地から離れた浮遊感覚の瞬間に、「そうだいまだ 今だ (“it can be now Now”)<sup>(61)</sup>」という気持ちに襲われ、その後すぐに幻の騎馬隊の勇ましい轟が聞こえ、彼は自由になったはずの祖父の幻影の中に再び回帰していく。

この「今だ」という感覚は、またあの騎馬隊の勇ましい轟が繰り返されるといふ心境と、エリアーデの言う、「神の御代の永遠の *nunc*（今）にあずかる」<sup>(61)</sup>心境とがぶつかりあう瞬間であろうが、ハイタワールの祈ろうとする心は閉ざされてしまう。だが、物語はそこで終わって完全に遮断されてしまうのではない。大地とつながる「明日」への歩みはリーナやバイロン達に引き継がれていくのだ。クリスマスの実感する、「明日の夜も、いや、すべての明日が単調な模様の一部となって、続いてゆくのだ……かつてあったすべてのものは今後あるべきすべてのものと同じだからであり、これからやってくる明日と既にあった明日とは同じだろうからだ」<sup>(62)</sup>という心情は、一見空無のようだが、永遠に循環しながらリーナたちの生の心に受け継がれていく。この空無と有の双方を示唆する「明日」の意識は、『パイロン』や『寓話』、また『尼僧への鎮魂歌』をはじめとする多くの作品のテーマである。

大江の『燃えあがる緑の木』の「救い主」の亡きあと、「大いなる日に」新しい行進に向けて進む姿は、「明日」を生きようとする姿である。『洪水はわが魂に及び』で、樹木と鯨の「代理人」大木勇魚は、「自由航海団」の少年達に、「若者よ、祈りを忘れるな (“Young man be not forgetful of prayer”)<sup>(63)</sup>」と、戦うものたちの魂のあるべき姿を教えるが、それは「魂のこと」をすることであり「集中する」教えである。「燃えあがる緑の木」の教会の、「救い主」となるギー兄さんそのものもともと「揺れ動く」人なのだ、という言い方をしたが、その彼の「祈り」とは、想像力空間を広げて、「詩人へ小説家」の創造世界を極めていこうとする姿だという言い方もできよう。

## 〔注〕

- (1) 「大江健三郎の『宇宙モデル』とウィリアム・フォークナーの『ヨクナパトウファ』」〔外国語外国文化研究Ⅻ、関西学院大学法学部、一〇〇二年三月〕。
- (2) 「木」と「樹」には大きな相違はない。しかし大江も作品によって使い分けているように、本論では抽象性や象徴性が強いと考えられる場合は「樹」を用い、一般的には「木」を用いる。
- (3) 「われらの生きた同時代、その文学と世界を語る」〔ノーベル文学賞作家対談・大江健三郎×ル・クレジオ〕〔中央公論、中央公論新社、二〇一〇年二月号〕、九三頁。
- (4) William Faulkner, *The Marble Faun and A Green Bough*. New York: Random House, 1965, pp. 6-7.
- (5) 岡田弥生『ウィリアム・フォークナーのキリスト像―ジュレミー・テイラーの影響から読み解く』〔関西学院大学出版会、二〇一〇年〕。
- (6) Joseph Blotner ed., *Selected Letters of William Faulkner* (New York: Random House, 1978), pp. 217-18.
- (7) 『世界』(岩波書店、一九六二年三月号)、五八頁。
- (8) 「飢えて死ぬ子供の前で文学は有効か?―サルトルをめぐる文学論争」〔朝日ジャーナル一九六四年八月二日号〕、九三頁。
- (9) 「われらの生きた同時代、その文学と世界を語る」、九〇頁。
- (10) 「記憶してください。私はこんな風に生きてきたのです」(一九六五年)〔『大江健三郎事典』、四九八頁。なおこの心情は二〇〇九年に出版された『水死』の根底にも流れている〕。
- (11) 「作家自身にとって文学とはなにか?」〔『大江健三郎全作品六』へ新潮社、一九九四年、三八―八二頁〕。
- (12) 「僕自身にとって文学とはなにか?」(一九六六年)〔『大江健三郎事典』、四九八頁〕。
- (13) 『大江健三郎小説』のためのパンフレット・一九九六年五月。
- (14) Malcolm Cowley ed., *The Faulkner-Cowley File: Letters and Memories, 1944-1962* (New York: Viking Press, 1968), p. 15.
- (15) 「作家自身にとって文学とはなにか?」、三八―一頁。
- (16) 「フォークナーとジェームズ・ジョーンズをウィリアム・スタイロンが悼む」〔小説のたくらみ、知の楽しみ〕(新潮文庫、一九九四年)、一五四頁。
- (17) 「無邪気なフォークナー」〔小説の体験・大江健三郎〕(朝日新聞、一九九四年)、六四頁。

- (18) 『雨レイシツリーの木』を聴く女たち』（新潮社、一九八三年）、十五頁。
- (19) Calvin S. Brown, *A Glossary of Faulkner's South* (New Haven & London: Yale University Press, 1976), p. 43.
- (20) 日本のシユロは「ワジュロ」と言われ、聖書を初めとする多くの文献に登場する「デーツ椰子（“date palm”）」が日本に紹介されたときは、「デーツ椰子」のようなヤシ科植物が一般的ではなかったため、しばしば「シユロ」「棕櫚」（“hemp palm”）と翻訳されてきた。
- (21) *Selected Letters of William Faulkner*, p. 106.
- (22) William Faulkner, *The Wild Palms* (New York: Vintage Books Edition, 1966), p. 8.
- (23) *Ibid.*, p. 324.
- (24) 『新しい人よ眼ざめよ』（「新しい人よ眼ざめよ」（講談社文庫）、二五八頁。
- (25) 『宇宙大の『雨レイシツリーの木』』（*Literary Switch* Vol. 1.）（扶桑社、January, 1991）、二〇頁。
- (26) 同書、二〇頁。
- (27) 『ハワイ島の『雨レイシツリーの木』』（『図書』一九九二年二月号）、四七頁。
- (28) 『新しい人よ眼ざめよ』（三〇四頁。
- (29) 同書、三二〇頁。
- (30) 『智恵の木、死を実らす木』——エリアーデに教えられて（『ちくま』筑摩書房一九九一年七月号）、九頁。
- (31) ミルチャ・エリアーデ、堀一郎訳『永劫回帰の神話』（未来社、一九六三年）、二〇頁。
- (32) カール・グスタフ・ユング、老松克博監訳 工藤昌孝訳『哲学の木』（創元社、二〇〇九年）、一五〇頁（注「三四一」）。
- (33) ゼブ・ベン・シモン・ハレヴィ、松本ひろみ訳『カバラー入門』（出帆新社、二〇〇五年）、五九頁。
- (34) 同書、三九頁。
- (35) 『哲学の木』、〇〇四頁。
- (36) 同書、〇一二頁。
- (37) 同書、〇八七頁。
- (38) 同書、一四五頁。
- (39) 同書、一九八頁。

- (40) 『大江健三郎小説』のためのパンフレット・一九九六年五月。
- (41) William Faulkner, *The Mansion* (New York: Random House, 1959), p. 1.
- (42) 「ウィリアム・フォークナーの三四年間の軌跡―フロイド・コリンズの死からミンク・スノープスの大地へ―」(『商学論究』五七巻第二号、関西学院大学商学部、二〇〇九年)。
- (43) William Faulkner, *The Hamlet* (New York: Vintage International 1991), p. 181.
- (44) *The Mansion*, p. 435.
- (45) 大江健三郎『あいまいな日本の私』(岩波書店、一九九五年)、一四九―五〇頁。
- (46) *The Mansion*, p. 106.
- (47) 『懐かしい年への手紙』(講談社・文芸文庫、一九九二年)、五一―八頁。
- (48) 『燃えあがる緑の木・第一部』(新潮文庫、一九九八年)、一二―三頁。
- (49) 同書、一二―三頁。
- (50) 『燃えあがる緑の木・第三部』、四一―〇頁。
- (51) 同書、四一―二頁。
- (52) 同書、四一―二頁。
- (53) 『燃えあがる緑の木・第一部』、四〇頁。
- (54) 『燃えあがる緑の木・第二部』、二五―三頁。
- (55) 斎藤和明『燃えあがる緑の木第一部「救い主」が殴られるまで』とイエイツの『揺れ動く』について(『キリスト教文学研究』第十四号、日本キリスト教文学会、一九九七年)、一一―五頁。
- (56) James B. Meriwether and Michael Milgate eds, *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner (1926-1962)* (New York: Random House, 1968), p. 138.
- (57) 木原誠[W・B・イエイツと大江健三郎の揺れ動く想像力](久留米大学外国語教育研究所紀要四、久留米大学、一九九七年)、一三―二頁。
- (58) 『懐かしい年への手紙』、七六頁。
- (59) エリアーデ『永劫回帰の神話』、一一―五頁。



- (60) William Faulkner, *Light in August*, (New York: The Modern Library Book), p. 466.
- (61) 『永劫回帰の神話』、一六八頁。
- (62) *Light in August*, p. 266.
- (63) 『洪水はわが魂に及び』(新潮社、一九八二年)、一九五頁。

